

影像的魅惑力：揭开巴特的“面具”

沈安妮

摘要：罗兰·巴特公开表示过对电影的抵触，但实际上他对电影的态度却是口是心非。本文试图从巴特的两篇电影批评《嘉宝的脸》与《走出电影院》入手，探讨巴特对电影的魅惑力这一话题所进行的复杂思考，并借助两篇短文中“面具”与“中性”思想在巴特后期批评思想中的嬗变，及其与60年代后“返魅”思潮的脉络关系，对巴特的电影批评进行重新思考和审视，从而阐释隐藏在巴特“抵触”电影这一态度背后对电影艺术的欲罢不能之爱，进而揭示出巴特对电影及艺术魅惑力的哲思。

关键词：魅惑力；罗兰·巴特；电影；《走出电影院》；《嘉宝的脸》

作者简介：沈安妮，文学博士，厦门大学外文学院助理教授，主要从事当代英国小说研究和文学与电影的关系研究。通讯地址：福建省厦门市思明南路422号厦门大学南光三外文学院，邮政编码：361005，电子邮箱：annieshen@pku.edu.cn。本文系中央高校基本科研业务费专项[项目编号：20720191001]的研究成果。

Title: The Allure of Moving Images: Unmasking Roland Barthes

Abstract: Roland Barthes was notorious for his self-proclaimed “resistance” to the cinema. It strikes as a paradox to that claim because Barthes undeniably left a rich seam of writing on the subject. This paper examines Barthes’ s complex thought on the allure of cinema by reading his two essays on it—“Garbo’s Face” and “Leaving the Movie Theater”—along with Barthes’ s later train of thought and other post-structural ideas of the reenchantment. It proposes that Barthes’ s “resistance” to moving images should be reconsidered as a neutral strategy to mask his fascination with the allure of cinema.

Keywords: allure; Roland Barthes; cinema; “Leaving the Movie Theater”; “Garbo’s Face”

Author: Shen Anni, Ph. D., is an assistant professor of English at the College of Foreign Languages and Cultures, Xiamen University. Her main research interests are contemporary British novels and the relationship between literature and film. Address: College of Foreign Languages and Cultures, Xiamen University, No.422, Siming South Road, Xiamen, Fujian, 361005 China. Email: annieshen@pku.edu.cn This paper is supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities (20720191001).

序 论

提到罗兰·巴特与电影，晚近最让人记忆犹新的事情，莫过于2016年5月31日在巴黎的一场拍卖会上，巴特的几封书信竟卖出三万欧元的高价，其中有一封信记录了巴特看了戈达尔《精疲力竭》（1960年）后的感慨，而这句“总体上，我对电影有一种不满”几乎登上了所有新闻报道的头条。巴特这种对电影的公开“抵触”广为人

知。但实际上巴特对电影的态度却是复杂的。比如他每个星期都要去电影院两三次，他与许多青年影评人为友，他显然爱写、也爱思考电影，他对电影的评论成为当今电影批评的基石，并且有越来越多的学者清楚地认识到安德烈·巴赞（André Bazin）的思想对巴特整个写作生涯所产生的重要影响。而巴特对电影的思考似乎只有当影像变为截图，或被用作隐喻的时候才能实现。雅克·朗西埃说：“巴特讲电影时，从没有在真正讲电影。”（Watts, “Interview” 104）巴特也同样调侃自己的这种对电影既矛

盾又纠结的爱,说“我喜欢摄影,不喜欢电影,可我又无法把摄影从电影里分离出来。”(Camera Lucida 3)

其实,巴特的电影批评是颇具系统性的,但巴特又反对建立系统,因为对他而言,所有可以称之为系统的东西都会拘束思想。巴特和电影之间这种既纠结又矛盾的关系十分值得研究。菲利普·沃兹(Philip Watts, 1962年—2013年)在《罗兰·巴特的电影》(Roland Barthes' Cinema, 2016年)一书中,对巴特“抵触”电影的宣言做了更细致而深入的剖析:“抵触”像是一种“吸引力与排斥感之间的妥协,它成为一种集批判与迷恋为一体的情感”(Watts 1)。他认为,巴特一方面质疑电影作为“幻象制造机”的属性,另一方面又不由自主地被影像的特有魅力所吸引。

围绕着沃兹指出的巴特与电影之间的这种张力,本文聚焦魅力这一话题,试图打开巴特“抵触”面具下隐藏的更多内容。通过分析巴特的《嘉宝的脸》与《走出电影院》两篇短文,并综合考虑这两篇批评中的“面具”和“中性”两种思想在巴特后期批评思想中的嬗变,及其与60年代后“返魅”思潮的脉络关系,本文剖析了隐藏在巴特对电影“抵制”态度背后的一种让其欲罢不能的魅力,并试图揭示这位伟大的哲学家、文学家、评论家对电影口是心非的假面背后所隐藏的对艺术之魅力的哲思。

一、“面具”下的中性魅力

电影的魅力对巴特而言,是一种带有魔力(mana)^①的魅惑,它使“我们完全迷失于人类的影像之中,一如吃了媚药”(Barthes, Mythologies 61)。这种“魅力”可以通过具象的东西显现,让那些为我们所熟悉之物变得“既不可触及,又不乏舍弃”,它具有“与典雅情爱相同的支配一切的特征”和“散逸着历劫不复之地(地狱)的神秘感”(61)。在《嘉宝的脸》中,电影的魅力具象地表现为人的肉身的一部分:一副女人的脸庞,更精确地说是作为“面具”的脸。巴特认为《瑞典女王》这部电影的魅力在于,嘉宝的脸上体现的一种临界于此岸与彼岸之间的“中性”魅力。这种魅力具体表现为电影内外两个层面的结合:电影里的性别“中性”和电影外的“型相”(理念)的“面具性”。

巴特认为,在影片里克里斯蒂娜女王是去性别的(Mythologies 61),是一种介于默认的两性结构之间的“中性”(the neutral),即性属既非阳性也非阴性。这正是巴特对中性作结构性定义的第一个领域(The Neutral 7)。结合历史上富有传奇色彩和备受争议的瑞典女王克里斯蒂娜的生平,能帮助我们更深入地理解巴特所说的“中性”。克里斯蒂娜女王于1632年至1654年间在位,被认为是同性恋,被父亲当男孩养大,她饱读诗书并热爱哲学。然而,1933年鲁本·马莫利安(Rouben Mamoulian, 1898年—1987年)的影片对女王的生平改动颇大,^②仅在影片的前半部分一带而过她与恋人爱芭(Ebba)的恋情。巴特显然没有因此而忽略影片中潜藏的“中性”意涵,他

针对这个细节提出了“面具”的概念,并指出在嘉宝脸上表现出的“中性”的特点:

这确实是一张令人赞赏的女人的脸,脸部化妆犹如积雪覆盖于面具之上[……]而真正面具(比如古代面具)的诱惑,隐含的秘密主题(例如意大利的半分面具)要比人脸原型的主题来得少。嘉宝呈现于人的,属柏拉图所称的创造物的型相之类,就是这点解释了为什么她的脸几乎没有性别特征,却也并不令人疑惑。影片本身确实导致了这种不加区分,其中克里斯蒂娜女王轮番呈现为女人和年轻骑士,然而嘉宝不是以穿异性服装乔装改扮做到这一点的,她永远是她自己,毫不掩饰。(Mythologies 61)

巴特认为构成这部电影魅力的是嘉宝脸的“面具性”。这也是贯穿巴特写作始终的一个令他最为在意的特性。“面具”在这里代表遮蔽、不透明和距离感。巴特说嘉宝的脸,因为脂粉重、被墨镜藏着、给帽檐遮了、看不穿,而具有一种塑像的既视感,于是神秘。不仅如此,其演员本身的中性气质也很大程度地构成了这种隐藏于“面具”之下的魅力。这里,巴特的讨论已经超出电影本身而指向现实里的嘉宝。众所周知,嘉宝在上世纪30年代的好莱坞是神秘的。生活中的她与媒体和采访保持距离,躲避着闪光灯,在事业巅峰时突然隐退并终身未婚,这些特质让嘉宝成为一个总是试图逃逸大众视线的明星。仿佛是一把藏在剑鞘里的宝剑,其魅力在于她有一种让人憧憬又不可触及之感,同时又因其闪躲而显得不那么刺眼。

巴特讲,以前的明星都是柏拉图理念式的,属于一种本体式的塑形之美(essential beauty),而好莱坞明星体制解体后出现的明星(如赫本的脸)拥有的是具体的、实存的、人形之美(existential beauty)(Mythologies 62)。嘉宝恰处于两者之间,为中性。巴特后来把避开聚合关系和冲突的形态多样的领域或物称为“中性”,而聚合关系则是指,两个潜在的项次之间的对立,为了产生意义必须牺牲二者之一。由此,“中性”便通过一个第三项(the third term)消除了聚合关系中僵硬的二分法(The Neutral 7)。这里的“中性”具体地体现为一种从古典到现代的过渡。此过渡表现为,故事中的主人翁从古典式尽善的“全能式英雄”,到现代式有缺陷的“问题式英雄”的蜕变。“问题式英雄”在电影中的代表有玛丽莲·梦露和詹姆斯·迪恩。埃德加·莫兰(Edgar Morin, 1921年—)指出,恰是梦露和迪恩开启了后经典好莱坞^③的神经质明星(neurotic hero)的时代(Morin 99-109)。这代表着一种现代主义式的自“彼岸”向“此岸”倾斜的审美过渡。“此岸”即实存,有不完美的印记。巴特指出,嘉宝的“面具”所代表的刚好是这两种之间的过渡,即一种最具魅力的、在理念(idea)与实存(event)之间的中性美。

巴特曾讲“我不制造中性的概念,只展示各式的中性。”(《The Neutral》11)可以说,巴特在《嘉宝的脸》里展示的中性魅力,就表现在“面具”底下流动的诗情里。这是一种静中有动的平衡,既富有神话式典雅美,又不失人性美和女性所特有的生动、敞开的诗情。“面具”在巴特看来,只不过是线条的累积,属于某个系统里的范式和约定俗成的能指符号。与之相比,“脸则相反,是各种线条彼此之间主题上的呼应”(《Mythologies》62)。它拥有即时的灵动性和一种“观念”让位于“诗情”的魅力。如此来看,“面具”也是事先在理念上被构思出来的东西。塔可夫斯基在《雕刻时光》中,也提到了电影中的诗情与魅力。他认为,魅力类似一种“诗意的氛围”的自然形成,不需要营造(210)。塔可夫斯基的电影魅力,恰在于这种氛围与构思的自然统一。与此相似,巴特认为,嘉宝的脸所散发的魅力,就在于她的自然一体、融理念(构思)和实存(诗情)之美为一体。

我们可以通过纵观巴特总体的批评思想,来理解他所指的这种“面具性”与魅力的关系。“面具性”代表着符号学上的“能指”之中隐含的另一个“所指”,以及这个表面上毋庸置疑的“能指”具有的一种误导读者错过潜在的“所指”的迷惑性,其作用于观者的效果,即魅惑。巴特认为,电影的魅力在于对事物表里不一的双重性的再认识,他通过凝视、复读、重获距离的方式,试图恢复本雅明所说的艺术所丧失的“灵韵”。在《明室》里,巴特通过对图像(静止的影像)的符号语言学式分析,向我们指出一种跨媒介的、临界于双重的现代“中性”。

之所以说其为“双重”,是因为这种“中性”魅力体现在外在的静止和内在的涌动上的一致。巴特把基于视觉的影像性与基于语言的文学性,用一个处于双重意义层面上的“临界点”的概念联系起来,称其为“活跃的静止”(intense immobility)。巴特认为,影像和日本的俳句都有直观而明朗的特点,因此它们具有一种确定性:即,不可改变、不可扩展的性质,在表面上“一览无余,不能引起向往,甚至不可能在修辞上进行发挥”(《Camera Lucida》49)。俳句也好、图像也好,它们本身都不会让人“沉思”,它们是外在静止的;然而,这是一种“活跃的静止”,它如此清楚明白地出现在我们眼前,不需要语言进行多余的解释,因此想要从思想上接近它的难度反而更大。外形上模糊、不清楚、难捉摸的东西,反而更容易激发人们“内视/内省”的功能,因为人们不自觉地有一种从思想和逻辑上让一切感官上模棱两可的东西清晰化的冲动。与文本或其他的表现形式相比,影像的这种外在的显现力和确信无疑的明确性,能成为一种具有伪装性的“假面”,在吸引着目光的凝视的同时,又阻止着自己被透视和揭穿。这两种相悖的冲动在这种直观的图像性中得到统一。于是“文本和其他表现方式以一种模糊的、靠不住的方式把物体呈现给我,从而引起我对认为看到了的东西生疑”(《Camera Lucida》106)。我们由此发现,巴特对嘉宝的脸的分析其实也是出自他对“面

具”的明确性的心生质疑。“面具”无疑是静止的,巴特却为我们揭露出静止的面具之下意义的涌动。

而之所以说其为“临界”,是因为这种“中性”的魅力产生于活跃与静止之间。巴特认为“活跃”的意义可以被激活,只要将表面的“静止”与有潜力打破这种静止的某个“细节”捆绑起来。这个“细节”好像钥匙,能解锁静止表面下的隐义的涌动。“面具”即锁,代表确定性,它渴望又抵抗着凝视,就像一个被伪装好的陷阱,假装若无其事地等待着猎物的到来,却又有担心猎物落入陷阱后做出的抵抗。这里的“细节”再次体现了巴特在《第三意义》中的“临界点”(cutting edge)概念。他引用吉列特(K. S. Gillette)的黄金法则将它解释为一种“触及临界点之后的轻轻回转”(“The Third Meaning”58)。我们可以将此当作巴特对自己写作风格的完美备注。这就像在《走出电影院》的最后,观影中的巴特陷入两个自我之间的一场挣扎,他临界于一个被世界吸入的、沉迷于过去的我和另一个疏远的、清醒的我之间(“Leaving”349)。

从《嘉宝的脸》中,我们能看出巴特的写作风格本身也有显著地临界于“理论向”和“文学向”之间的中性特点。这里的“中性”体现了他对中性所作的定义中的第二个领域:政治上不采取立场者的中性状态(《The Neutral》8)。它具体地体现在巴特写作风格的两方面:一,他有能力把就事论事讨论中的几乎所有的概念普遍延伸到其他领域和体系中去,此为理论向;二,他向我们提供了一种新的写作方式,并展示了只有分解的概念才是可见的、可认识的。从这个角度看,《嘉宝的脸》也是巴特对“活跃的静止”的概念做了一个注解的实例,他将这个概念运用到电影批评中。以上为巴特对电影持抵制态度的面具下暗藏的中性魅惑。

二、影像的去魅

巴特的“活跃的静止”为我们解读他评论中的电影的魅力提供了一个崭新的视角。这个打破平静的临界点对于巴特来说,总是与某个细节相连,并能引发语意层面上的“爆炸”。用他的话讲,“爆炸”是对面具之下“钝义”^④部分的激发。他也将这种“爆炸”与东方禅宗式的顿悟(satori)相关联,说它意味着打破静止和假面的伪装,以及对隐含内部和光所不及之处的向往(《Camera Lucida》49)。了解巴特对影像的“面具性”伪装的看法,有助于我们进一步理解电影对巴特的魅惑。他认为揭露“面具”很大程度上依赖于观影者的两个特质:第一,是对那些偏离中心的细节的发现,并且以一种不在场的、回忆的间接方式来发现这些细节;第二,作为观影者的他持有一种“中性”的情感。接下来我们就此分别展开讨论。

首先,揭露“面具”的伪装依赖观影者对“细节”的发现。这为电影学后来的观众研究和文学里的读者反应批评开启了先河,并将两者带领到一个偏“情动”的全新场域中。在《明室》里,巴特将“细节”表述为“刺点”(拉丁语

“punctum”有尖点和机遇的意思)指一种或多或少地隐藏着扩展力量的东西的局部,也是一个容易让人错过了效果的、看上去偶然的点。他用这个词关联起“偶然”和“主观能动性”这两层意思。“刺点”代表一种诱使力,预示着潜在的机会,并暗示着落在不同却相容元素上面所带来的刺激,其中的元素之间的联系没有那么轻松和顺理成章,而是夹杂着适当的、令人愉悦的阻力。而这个“联系”需要我们主动地争取才能得到,在落入某一节奏后达成并显现。巴特认为“活跃的静止和一个细节连在一起(也就是和一根导线连在一起),爆炸会在文本或照片的玻璃上形成一个花纹。”(Camera Lucida 49)小花纹将目光聚焦到玻璃这个“媒介”^⑤上。这也是为什么巴特在《走出电影院》中以影像的“粘连性”为例指出,只有当我们察觉到这个媒介存在的时候,才能认识影像的魅惑(“Leaving” 349)。这个媒介可以是玻璃、荧屏、言语本身或某个叙事视角。当我们意识到它的介质性时,便能看清自己与所观察事物的隔阂,达成去魅。与此同时,这种隔阂(玻璃质)被现代主义诠释为事物本质的一部分。巴特通过“玻璃”的比喻向我们指出了一种现代主义的“元媒介”特征。1975年的巴特已经在探讨今天的媒介考古学仍然热论的问题。

其次,揭露“面具”的伪装还依赖观影者的“中性”情感。在《明室》里,巴特提到了形象具有广延性,并且完全可以通过赏析者的“中性情感”被探知(Camera Lucida 26)。巴特通过“意趣”概念来定义“中性情感”。“意趣”的拉丁语“studium”有学究、热情、欲望、追求等意思,指“专注于一件事,是对某人的偏好,是某种一般性的精神投入,当然有热情,但不特别强烈”,它几乎是“一种由严格教育培育出来的情感,通过道德和政治修养的理性中介产生”(26)。巴特主张在审美过程中降低情感的投入,因为情感上的近距离会破坏“中性”(客观)的距离。事物越是在情感上接近于“我”(肉体上的接近)，“我”越是在思想上(话语和心灵)不能接近它。

巴特在《走出电影院》中认为,影像的魅惑力恰出自这种距离“我催眠于一种距离,这个距离并不是批评式的(源于学识的、智性的),可以说这是一种‘爱的距离’(amorous distance)。”(“Leaving” 349)“爱的距离”除了与“刺点”有紧密的关系以外,还类似于柏拉图《会饮篇》中的“间性”^⑥情感,它常被翻译为合适原则(the principle of mean)。柏拉图通过对比两种“放肆的爱”(excess of love)得出介于中间的爱才是真爱的论断。巴特所谓的“爱的距离”中隐藏着一种禁欲观,以及这种禁欲与距离、审美产生的关系。他在《中性》里显然也看到这层东方与西方之间的联系,并指出,中国的道家和老庄是“中性”的正面表现。爱,因此被定义为“一种中规中矩的、矜持的、保守的情欲,在有保留的媾和的意义上。矜持是道家的一条关于情欲的原则”(The Neutral 16)。禅宗中有“断舍离”的表述,意思为,走开的后果不是情感上变麻木,而恰是因为这种矜持而拥有更深沉的爱能力。巴特在他所写的最后一篇

题为《不可言说之爱》的文章里,用大文豪司汤达举了一则反例,讲司汤达在写《罗马漫步》时遇到了一种前所未有的、对他所爱的音乐和意大利的词穷。巴特指出,司汤达之难,在于他走得太近,却执意要表达,因此语言趋于无效,也逮不住所要表达的东西,于是司汤达几近孩童般地陷入了一种失语状态(“One Always” 301)。但等司汤达多年后再写意大利时,就变得文思泉涌了,因为他在重获距离后,有了思考和精准表达的能力(303)。巴特在此转述了类似经典浪漫主义的创作论,身为批评家或者作家,要把眼前的事物说个清楚,首先要懂抑情,从“心”(智性上)抽离。

巴特强调制造物理上的距离的重要性,因为它能给思想留出余地,使人的精神向更高的境界攀升。我们不妨将影像的魅惑与巴特所谓的“意趣”和“刺点”联系起来做如下的理解:要穿透一样东西,必然需要“距离”和“着力点”两个条件。距离,即“意趣”,通过退后而为力的施展留一个空间;着力点,即“刺点”,能从一个细节(比如,一次看电影的经历或看嘉宝的面具),打开一个大于这个细节、局部、面具、看电影体验本身的更广的意义层,即钝义。下面我们来结合《走出电影院》这篇文章,进一步揭开巴特在“中性”伪装中隐藏的对电影的热情。

三、“走出”与“走近”魅惑力

《走出电影院》里,中性情感就是建立在“走出”的姿态之上的一种审美的距离。之所以称之为姿态是因为,从效果上来看“走出”反而让作为观影者的巴特从思想上更接近魅惑的本源。这篇文章就是在讨论如何来获得这种中性的距离,以及如何在充满魅惑的、勾起性欲的^⑦影像面前不失去客观性和理智。巴特的方法是走出那个电影的情境。在这里他展现了有点禁欲主义式的,或者说更接近于东方禅宗式的对“身”和“心”的双重抑制和疏离。但其实巴特的“走出”也是一种“面具”,伪装着他对电影的热情的同时,又成为他接近和感受魅惑的方式。他用一种为电影去魅的假面,隐藏了他对其魅惑力的赞叹。

《走出电影院》中,巴特用粘连(glueiness)、诱惑(lure)、催眠(hypnotic)这样的词,反复强调影像的魅惑力。他认为破除粘连和魅惑的方法,除了通过智性的、批判的、中性的意趣,还能通过侧视(lateral gaze)实现,即,通过找到第三者的吸引点来破除二元的、拉康镜像式自恋的魅惑。这两种方法都可以制造一种让人“既不可触及,又不乏舍弃”的“中性”的距离。文中,“侧视”是指从银幕转头侧视其他人,象征着一个不看屏幕却偷瞥着旁人的“异常的身体”(perverse body)。米勒(D. A. Miller)认为,相对于克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz, 1931年—1993年)直男式的目光来说,巴特的“侧视”是一种酷儿式的目光,是水平向的、内涵的、平等的、并有可能得到回馈的凝视,也是对二元性别关系中的传统男性目光的中和(neutralization)(Miller, 38-39)。这里,我们再次发现了巴

特批评中带有酷儿色彩的“中性”意涵。沃茨以《走出电影院》和《嘉宝的脸》一起来分析巴特在写作中蓄意暗示同性恋情感却从不明示的能力,并将巴特在这两篇文章中的“中性”态度与“坎普趣味”(camp taste)^⑧联系起来(Watts 20)。基于以上批评,我们可以这样认为,“侧视”也代表着视者的迷恋对象。这个对象从麦茨那里的“光和镜像中的自己”转变到巴特那里的“坐在阴影中的他者”。走向他者,借用列维纳斯的话说是从“万有”(there is)中走出并获得救赎的唯一途径。但巴特强调的是转向他者的那一瞬间,那个代表着无限可能性的第一步的迈出,以及在“要迈”与“不迈出”之间的咫尺和永恒。若是真正走了过去,就会被困住,不见得好。这就是巴特所要找的那个由潜力取代二元聚合关系的、彼岸和此岸之间的中性的临界点。

我们可以看出,巴特用他所谓的“零度”“第三意义”“中性”,想方设法地试图找一个第三项或中间点来解构二元式的聚合关系。但他也总是逃不开二元性这个哲学问题,因为他的论断仍然建立在浪漫主义以来的人文传统的基础之上,而这个传统将事物的阐释过程,视作一个“身”(眼)与“心”、“私心”与“体行”之间的此消彼长、二律背反的关系。巴特后期的思想特别强调的是,“我”需要“闭上眼”,让我的身体的“走出去”来助长“心”的作用。他在《明室》里讲“要想看清楚一张照片,最好的办法是抬起头,或闭上眼。”他举了一例“贾努克曾对卡夫卡说‘影像的先决条件,是视力。’卡夫卡听了微微一笑,答道‘拍照时为了把要拍的那些东西从头脑里赶走。我的麻烦在于以什么样的方式闭眼。’”(Camera Lucida 53)“以什么方式闭眼”就是以什么方式隐喻,把从脑子里赶走的东西重新拾回来。“闭上眼”就是走出那个情境、走出电影院,给思想留出展翅的空间,“让那个细节自己重新回到富有情感的意识中来”(Camera Lucida 55)。这更具体地体现了华兹华斯浪漫主义诗论的精神“在感受的过程中,强烈的情感流泻而出,诗人自然地表露真情,在心平之后,回忆心动并记录,于是能浑然天成。”(Wordsworth 273)对于“疏离”的问题,巴特和华兹华斯一样认为,人应当先沉醉于即时即地的情境,然后在离开那个情境后,通过智性和理性的回忆,获得洞见,体察诗情。巴特提倡通过“不在场”和间接回忆的方式,来发现一些“在场”时被忽略的细节。《走出电影院》就是在讲如何通过走出情境和保持“中性”的距离来直面影像的魅惑。

在《走出电影院》中,巴特表达了对电影那带有粘连性的“魅惑力”的特殊褒扬。之所以特殊是因为结合其特定学术背景,该文本本身就是巴特主张的“中性情感”的体现,它标志了巴特从1960年代末开始的,从去魅到返魅的审美态度的转变。表面上看,巴特和在同一期《交流》^⑨(Communication)杂志上刊登论文的麦茨和让-路易·鲍德利(Jean-Louis Baudry)一样,循着“机制理论”(apparatus theory)的思潮,对电影的魅惑力进行着去魅式的批评。但其实,巴特的立场却很中性。他采取了非支持非反对

的立场,没有像鲍德利那样把电影机制(apparat)看成是主流意识形态玩弄大众、诱人入瓮的工具,也不像福柯那样把影像化的空间看作是环形监狱一样的密闭权力控制场。巴特更关心的是那些常常被无视在影子里的实存、我们的“体”和“感”,以及在屏幕、放映机等光源之外的观影情境。如果说在麦茨那里,观影者和放映机认同,属于一种太阳神式的对光的崇拜,那么在巴特那里,观影者认同的是影像。这个影像显然是溯源于光的,因为他说“这个舞动的锥形以激光的方式刺破黑暗”(“Leaving” 347)。可巴特却像质疑上帝一样质疑这束光赋予人的视界,他说“就像一根长长的灯棍勾画出一把锁的轮廓那样,我们所有人都惊愕地透过锁孔看着。”(347)他质疑这种光所具有的同化意识形态的能力,因为它将我们变成了柏拉图洞里的人。巴特真正聚焦的是黑影里的东西:人们从黑暗走道进来再走出去的体验、被照亮的人脸、瘫坐在座位上的观影者、旁边观影者的头发和观影者被催眠的表情等等。那些发生在那道“光”出现之前、之中和之后的各种容易被忽略的细节,才是被他认为是影像魅惑所在的东西——他统一称为“电影情境”。这也是为什么朗西埃认为,在巴特那里“观影者是被光触碰了的人,他把焦点倒置了一下,重要的不是眼前发生着什么,而是光束之后发生了什么”(Watts, “Interview” 108)。对巴特而言,观影的身体和黑影相随,同时又被光触碰。这就是巴特文中指的双重体验(double experience)与分身(split selves)。

综合以上所述,我们发现巴特对电影的爱是带着假面的,越是爱越是要为爱腾出凝视的距离、美的距离、思辨的距离,同时也是“中性”的距离。这是一种善意的爱,“一种维系于情欲,同时受制于道家原则的爱”(The Neutral 15)。所以,“走出”是巴特获得审美距离的手段,为从思想和智性上更接近魅惑(物)的本质迈出第一步。朗西埃说巴特的先驱性就在于,他能把自己从其创造的体系中解放出来(Watts, “Interview” 111)。其实,巴特只是把电影当成众多文化现象中的一个细节入手,来寻一种魅惑力,当他把我们带入一个受这个力作用的更普遍、宽泛的“场”当中以后,他自己便从中走出去,寻找下一个“力”场。所以他会说“对中性之欲进行的穷尽地描写不属于我的事,这是我的一个谜,只有别人才能看到属于我的东西。我做的只是猜想我自身的荆棘丛中有个深幽的洞穴,中性在里面显露和深化。”(The Neutral 12)巴特的思想在摇摆和自我解构中演变着,他从学科式地鞭笞隐含信息,转向力挺符号研究,再到拜物式崇拜图像,又到忧郁症式地表达“原有一本体一现已不在”的感伤。几乎没人比巴特更适合代表从去魅到返魅的现代主义精神了。

四、演进中的魅惑力

就“魅惑力”这个问题,我们可以从巴特这篇短文中,看到他同时期的法国文人和哲人们的精彩对话关系。

魅惑问题的演进与1960年符号语言学的衰落和从结构主义的“去魅”到后结构的“返魅”的转向紧密相关。我们不妨以巴特为坐标,梳理一下自19世纪末以来关于“魅惑”的持续讨论,这有助于我们理解巴特对电影魅惑力的批评,及其在法国学术圈的价值和影响。

20世纪60年代末左翼思想的兴起在知识界的主要表现之一便是对“去魅”风潮的质疑。“去魅”又称去神秘化(disenchantment),就是把神秘的“彼岸”的东西拉到清楚的“此岸”中来,用工具理性破除神话,通过科学的分析方法让神秘感消失。对于当时的法国知识分子圈来说,“去魅”表现为一种通过揭露大众没能看透的真实,来显示自己学习的文化姿态和风气。以“去魅者”自居的部分知识分子打着科学和理性的旗号,端着居高临下的精英姿态,凌驾于大众之上,他们默认大众没有直击真实的能力,因此需要他们屈就来指教(Watts 99)。一些学者开始批评这种“去魅”风潮,转而提倡以一种溯之知觉和感性的方式,使神秘魔力返回到艺术中。所以“返魅”(reenchantement)就是重新赋予艺术那种带有距离感的“光晕”和类似“道可道,非常道”的神秘魅惑力。从去魅到返魅,在法国的知识分子圈里的一个重要表现是,19世纪末以来的现代思想家们喜欢用魅惑(charm)、魔力(magic)和妖术(sorcery)^①之类的前现代的修辞,来类比和解释以现代小说、电影为代表的新艺术中存在的使人沉沦和投入的能力。

19世纪末诗人斯特芳·马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842年—1898年)把文学含而不现的隐性首次表述为一种现代性的魔法。小说中的人物和事件皆是由像精通妖术的“术士”一样的艺术家编纂而出的,跟现实本质是脱离的,呈现出一种带入式施魔(魅)的特性。他将现代审美从以“光”和“可见性”为主导的美学,转向对“阴影”和“超视觉”之美的向往(Mallarmé 40)。当这种对隐性美学的偏爱表现在小说和电影艺术中时,便成为一种通过弱化具体动作和事件的描写,来实现对氛围、印象和情感的捕捉的强调。1933年,小说家兼导演兼评论家的安德烈·马尔罗(André Malraux, 1901年—1976年)在福克纳小说《圣殿》(Sanctuary, 1931年)的法译本前言中指出,辞藻堆砌和文字不可避免的明晰性正是经典作家向我们施魔的主要招数。马尔罗诗意地用“施魅”的类比,勾勒出艺术创作中的意图论:艺术创作和赏析对他来说,是一个传承魔法的过程,也是一种返魅(Preface to Sancturaire” 8)。后来他又在为法国小说家安德烈·韦奥莉(Andrée Viollis, 1870年—1950年)的小说《印度支那S. O. S.》(Indochine S. O. S., 1935年)写的前言中提出,电影这种艺术形式可能激发一种依赖不同隐喻形式的新艺术的产生(Preface to Indochine” 9)。巴赞同意马尔罗的观点并在其基础上进一步指出,电影为小说提供了一种新的隐喻形式,一种源于影像的“潜藏的隐喻”(potential metaphor)(Bazin 151)。这对巴特“活跃的静止”的提出具有明显的影响。随后在1949年,克劳德·艾德蒙德·马涅

(Claud Edmonde Magny, 1913年—1966年)在她的对比美国小说和电影美学的书中,进一步在马尔罗这个“施魅”的类比上发挥说:魅惑力通过像陀思妥耶夫斯基、福克纳、马尔罗这样的文学大师之笔,被重新引入世界中。他们创作并非出于表达自己的欲望,而是成为魅惑力作用的替身和魔王麦莫斯(Melmoth)^②的殉葬者。艺术某一天会像理想国里那样重新变回一种罪行:每个作家都想设法地炼制着属于自己的俘获读者的妖术,好让读者自愿地牺牲作他的救赎者(Magny 202)。马涅把现代主义小说与电影用叙事这个共同的基础相联系。

再回到巴特,他在1975年的《走出电影院》里,再次将影像的魅惑力用接近魔法(mana)的修辞表述出来。影像对巴特来说是“一个完美的诱惑物:我向她猛冲过去就像动物冲向我们递给它的充当活物的碎布一样[……]影像让我痴迷,把我俘获:我粘连于再现,正是这种粘连——依靠‘技术’的各种成分来安排的——构成了被摄情景的自然性(其实是伪自然)”(“Leaving” 348)。他借着对电影和图像语言特质的讨论,为我们指出了一种来自于现代语言本身的“魅惑”性。他在阅读的过程中发现“一些段落能够围绕中性的概念汇聚,仿佛一场随心所欲的妖术。”(The Neutral 9)巴特在这一点上与以福克纳为代表的现代主义小说家达成了某种共识,在某种程度上,他们都是现代“魅惑式”写作的继承者。巴特通过对电影的分析表现了对“能指”的怀疑,也揭示出现代美学上新的吸引点与可能性。朗西埃则借用一个比喻,指出了以巴特为代表的“阐释学”向“现象学”批评转向的特点“吸引注意的不再是脸上的表情,而是面无表情的脸,就是当人脸成为纯抽象意义显现的时候表现出的、大于显义的钝义。”(Watts, “Interview” 104)

在巴特看来,影像的魅惑是跨媒介的。影像、图像、文学等一切基于符号阐释的艺术,都可以成为“魅惑力”的作用场。这个“场”显然在20世纪后半叶主要被文学所占用。在这一意义上,巴特不仅是后结构主义批评的先驱,而且他还为文学提供了一种新的文学倾向:以他那漂泊不定的零度写作为代表的一种电影性写作。这其中暗含了一种“越是精准细腻的情感越是让人失语”(“One Always” 301)的思想,以及用非语言把握的方式,质疑言语在再现情感与实存方面的局限性。电影性(The filmic)也可以理解为一种以视觉带动思想以及其他感官的文学。电影性在巴特看来,是那种不能被描述的东西,是不能被再现之物的再现,是“可说的言语只能靠近,而另一种言语开始的地方”(“The Third Meaning” 65)。和马涅的观点相似,巴特认为这种新文学与现代派电影有着相同的中性美学的根基(即叙述者那种不依赖于语言的把握的特质,和不局限于媒介的氛围性)。所以他指出,电影性是存在于电影乃至语言、叙事和诗之前的,布朗肖称之为“未知者”的东西之中(“The Third Meaning” 66)。也就是说,凡是基于叙事、语言和诗的特性的,包括文学在

内的一切艺术形式,都有潜力表现这种用“非语言把捉的方式而获得意义”的电影性。这当然意味着电影性能被文学小说所借鉴。当这种欲摆脱语言把捉、基于形象和非言语来传达意义、并能够容虚构和现实为一体的电影性,迁移到其他的传统艺术媒介中的时候,便使得电影与经典艺术之间有了相互交流和碰撞并产生新意的可能。

结 语

巴特对影像的魅惑,持有一种介于去魅与返魅之间的立场。他好像是把现代人从科学理性之光支配的世界过渡到晦暗幽玄世界的摆渡人。希腊神话里的摆渡人卡隆(Charon)游荡于神界与世界之间。与之类似,最令巴特感到自在的地方,正是在“这”与“那”之间的中间地,一个像母体一样的孕育着生命的世界。只有在这种“中性”的场域里,巴特才能尽情地挥洒自由,成为诗人、先知、预言家和先驱者。面具之下的巴特,其“电影性”和魅惑力,便是如此。

注释[Notes]

- ① 考虑到巴特主要用法语写作,我们有必要对本文中随文标出的英文关键词加以解释。本文涉及的所有与巴特相关的参考文献均采用英文译本,为了帮助读者更准确地理解关键词的意义,随文标注统一采用英译本的对应词。
- ② 关于瑞典女王的生平,参见2015年加拿大电影《年轻的女王》(*The Girl King*)。此片改编自米歇尔·布夏赫(Michel Marc Bouchard)自克里斯蒂娜女王的传记改编的法语舞台剧《男孩女王克里斯蒂娜》(*Christine, La Reine-Garçon*)。布夏赫同时担任了该电影改编的编剧。影片对女王的同性身份和她与同性恋人爱芭的爱恋有详细的展开,被认为是较忠实于历史上瑞典女王形象的改编。
- ③ 后经典好莱坞电影(Post-Classical Cinema)指的是好莱坞大制片公司制度(The Studio System)瓦解后(即派拉蒙诉讼案使得电影制作和剧院分家后)在新的电影制作模式下生产出的美国电影的一种泛称。这些新电影被认为具有一些颠覆了经典好莱坞电影叙事的特点:比如,非线性的电影叙事、情节上的反转,以及英雄人物与反派人物的界限变得模糊等。在此之前的经典好莱坞电影(Classical Hollywood Cinema)主要是大卫·波德维尔(David Bordwell)总结1950年代以前好莱坞大制片公司制度下生产出的影片艺术风格时所提出的概念。他认为,经典好莱坞电影叙事深受文艺复兴以来人文主义的影响,从制作过程中的各种技巧,到叙事逻辑,再到电影时间和空间等诸多方面,均体现了以人物为中心的特点。明星体制也随之兴起。详见David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1985) 5-7。
- ④ 钝义(the obtuse meaning)是相对于显义来说的,而显义(the obvious meaning)是那种被克里斯蒂娃(Julia

Kristeva)称作“自然显现于灵魂的意义”。巴特指出,显义就是“意义迎面而来,它主动找我”;而钝义则是需要我去主动找它,它不连贯,是一种“有所指的能指,它超越了故事,成为对意义的打磨和偏移”。钝义是浮游在显义上的无法确定、言说的那部分意义场域。详见Roland Barthes, “The Third Meaning,” *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977) 54-59。

⑤ 有必要区分一下媒介与媒体。安东尼·索梅尼(Antonio Somaini)从本雅明那里总结出五种对媒介(medium)的哲学式定义:(1)媒介指一个能唤起人类知觉体验的色彩和雾状场域的氛围(比如,水,空气);(2)一种超验的显现,指神秘教意义上那种沟通生死之间的人或物(例如灵媒);(3)一系列用于艺术再现,并同时定义艺术形式的一个存在场域(比如,绘画、雕塑、文学、电影媒介);(4)一种沉思媒介,就是指人们通过思考、记录、储存、分析、传播讯息的技术和手段来自各种渠道的信息串联一起;(5)指视觉上的一层半透明的光晕,它是阻隔在我们与艺术品之间的无形的、却恰构成其时代价值的、被本雅明称作“灵韵”的东西。与以上相区别,媒体(media)就是“介”的概念的具象化和物化,指被20世纪20年代产生的“大众媒体”(mass media)一词定义的、相对狭义上的沟通手段和承载信息技术的媒体(比如,电视、电影、广播、出版社和新闻传媒等)。详见Antonio Somaini, “Walter Benjamin’s Media Theory: The Medium and the Apparatus,” *Grey Room* 62(2016): 17-27。

⑥ 柏拉图用“间性”来定义真爱,它的完美和不朽在于爱之“间性”。意思是,爱只存在于理性和情感的中间的平衡状态,被激荡的情感左右的放肆的爱,或者被理性完全管制的理性的爱,都不是真爱。爱本身就是美的残缺,美就是爱情所缺乏的,还没有得到的,因此,爱的前提是距离、缺憾和不完美。关于爱是美的缺乏的讨论详见Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett (New York: The Library of Liberal Arts, 1956) 41-43。

⑦ 巴特写《走出电影院》一文的前提是他去看了一场情色电影,影像的诱惑因此有着性欲的意味。

⑧ 坎普趣味与同性恋之间存在着某种特别的契合和重叠之处。桑塔格认为,坎普是那种兼具两性特征的风格,同时它也具有超越同性恋者圈子的文化价值。这一点明显地见之于“坎普”这个词作为动词的一种通俗用法,做某种事,称作“做坎普”(to camp)。做坎普是一种诱惑方式——它采用的是可作双重解释的浮夸的举止,具有双重性的姿态。在事物可被理解的“直接的”公共意义的背后,人们发现对该物的个人的、滑稽的体验。坎普也是一种以风格表达出来的世界观,是对夸张之物、对“非本来”(off)的热爱,是对处于非本身状态的事物的热爱。详见Susan Sontag, “Notes On ‘Camp’,” *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999) 53-65。

⑨ 该文发表于 *Communications* 的一期以“电影和心理分析”为主题的特刊。同期中, 麦茨发表他的《想象的能指》(“The Imaginary Signifier”)的第一部分, 把荧幕和镜像以及拉康的镜像阶段、想象界联系起来。鲍德利发表了著名的《机制》(“The Apparatus”), 把看电影的大众比作柏拉图洞穴里误认影子为现实的囚徒。两者都是用一种“去魅”的姿态批判电影沦为同化大众意识形态的帮凶。1975年哲学思辨加入电影批评之后, 德勒兹和朗西埃则代表了截然相反的一派, 标志着感性、知觉的“返魅”。巴特这一篇文章, 在这个背景里显得很特殊, 代表两派之中间和过渡。

⑩ 汉字中恐怕没有哪个词能包涵英文中“sorcery”一词的多重意思, 这很大程度上是因为在中国这并不是一个统一的概念。在西方文化中, 根据伊文斯-普里查德(Evans-Pritchard)的区分, “妖术”(sorcery)是任何人都可以学得的知识, 而对“巫术”(witchcraft)的掌握却是与生俱来的。详见 Edward E. Evans-Pritchard, *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande* (Oxford: Oxford University Press, 1937), 1-18。

⑪ 《流浪者麦莫斯》(*Melmoth the Wanderer*, 1820年)是查尔斯·马图林(Charles Maturin)写的一部哥特小说。故事主角是个学者, 他把灵魂卖给了魔鬼而换来150年额外的生命, 之后他在世上四处寻找能接替他为魔鬼效劳的替身。参见 Tyler R. Tichelaar, *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption* (Ann Arbor: Modern History Press, 2012), 37-40。

引用作品 [Works Cited]

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. London: Jonathan Cape, 1989.
- . “Leaving the Movie Theater.” *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1986. 345-49.
- . *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. London: Vintage Books, 2009.
- . “One Always Fails in Speaking of What One Loves.” *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. London: Blackwell, 1986. 296-305.
- . *The Neutral*. Trans. Rosalind E. Krauss and Denis Hollier. New York: Columbia University Press, 2005.
- . “The Third Meaning.” *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 52-68.
- Bazin, André. “On L’Espoir, or Style in Cinema.” *French Cinema of the Occupation and Resistance*. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1981. 145-57.
- Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.
- Evans-Pritchard, Edward E. *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande*. Oxford: Oxford University Press, 1937.
- Magny, Claude-Edmonde. *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*. Trans. Eleanor Hochman. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1972.
- Mallarmé, Stéphane. “Crisis in Poetry.” *Mallarmé: Selected Prose Poems, Essays, and Letters*. Trans. Bredford Cook. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956.
- Malraux, André. “Preface.” *Indochine S. O. S.* By Andrée Viollis. Paris: Editions du Seuil, 1934.
- . “Preface.” *Sanctuaire*. By William Faulkner. Trans. Rene. N. Raimbault. Paris: Le Masque, 1933.
- Miller, D. A. *Bringing Out Roland Barthes*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Morin, Edgar. *The Stars*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.
- Plato. *Symposium*. Trans. Benjamin Jowett. New York: The Library of Liberal Arts, 1956.
- Somai, Antonio. “Walter Benjamin’s Media Theory: The Medium and the Apparatus.” *Grey Room* 62 (2016): 6-41.
- Sontag, Susan. “Notes on ‘Camp’.” *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999. 53-65.
- 安德烈·塔科夫斯基《雕刻时光》, 张晓东译。海口: 南海出版公司, 2016年。
- [Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time*. Trans. Zhang Xiaodong. Haikou: Nan Hai Publishing Company, 2016.]
- Tichelaar, Tyler R. *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption: Gothic Literature from 1794-Present*. Ann Arbor: Modern History Press, 2012.
- Watts, Phillip. “Interview with Jacques Rancière.” *Roland Barthes’ Cinema*. Eds. Dudley Andrew, et al.. New York: Oxford University Press, 2016. 100-13.
- . *Roland Barthes’ Cinema*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Wordsworth, William. “Preface to Lyrical Ballads.” *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 8. London: W. W. Norton & Company, 2006.

(责任编辑: 王嘉军)